Mais do que metafísico, particularmente nos seus desenhos, pinturas e cenários de teatro, o autor e artista plástico francês Valère Novarina, nascido em 1947 em Chêne-Bougeries, é físico e rítmico. Ele dança a dança das palavras e dos nomes.

A Carta aos atores *foi escrita durante os ensaios da peça* O ateliê voador *para o elenco que estreou o espetáculo em janeiro de 1974.* Para Louis de Funesto/' *escrito em junho de 1985.*

Que o leitor não se assuste com os neoloff-smos e a sintaxe muitas vezes truncada de Valère Novarina. É urna forma que ele tem de nos lembrar que o texto de teatro foi feito p&ra ser proferido: é no ritmo que algum outro sentido pode vir a se revelar.

Carta aos atores

Escrevo com os ouvidos. Para atores pneumáticos.

Os pontos, nos velhos manuscritos árabes, eram assinalados por sóis respiratórios... Respirem, pulmoneiem! Pulmonear não é deslocar o ar, gritar, inflar, mas, pelo contrário, conseguir uma verdadeira economia respiratória, usar todo o ar que se inspira, gastá-lo todo antes de se inspirar de novo, ir até o fim do fôlego, até a constrição da asfixia final do ponto, do ponto da frase, da pontada de lado depois de correr.

Boca, ânus. Esfíncter. Músculos redondos que fecham nosso tubo. A abertura e o fecho da palavra. Ataque certeiro (dos dentes, dos lábios, da boca musculosa), final certeiro (ar cortado). Parada certeira. Mastigar e comer o texto. O espectador cego deve ouvir a mordida e a deglutição, se perguntar o que está sendo comido ali, no palco. Quê que eles comem? Eles se comem? Mastigar ou engolir. Mastigação, sucção, deglutição. Pedaços de texto devem ser mordidos, maldosamente atacados pelos comedores (lábios, dentes); outros pedaços devem ser logo tragados, deglutidos, engolidos, aspirados, absorvidos. Coma, trague, coma, mastigue, pulmoneie de um só trago. Vá, mastigue, triture, canibal! Ai, ai!... Boa parte do texto deve jorrar num sopro só, sem retomada de fôlego,

usando-o até o fim. Gastando tudo. Nada de guardar umas reservinhas, nada de ter medo de perder o fôlego. Parece que é assim que se consegue achar o ritmo, as diversas respirações, atirando-se em queda livre. Nada de cortar tudo, recortar tudo em fatias inteligentes, em fatias inteligíveis - como manda a boa dicção francesa de hoje em dia, na qual o trabalho do ator consiste em recortar seu texto qual salame, acentuar certas palavras, carregá-las de intenções, reproduzindo em suma o exercício de segmentação da palavra que se aprende na escola: frase recortada em sujeito-verbo-predicado, o jogo consistindo apenas em procurar a palavra chave, em sublinhar um membro da frase pra mostrar que se é um ótimo aluno inteligente -enquanto que, enquanto que, enquanto que, a palavra forma antes alguma coisa parecida com um tubo de ar, um cano de esfíncter, uma coluna com descargas irregulares, espasmos, comportas, ondas cortadas, escapamento, pressão.

Onde fica o coração disso tudo? Será que é o coração que bombeia, faz tudo isso circular?... O coração de tudo isso está no fundo do ventre, nos músculos do ventre. São esses mesmos músculos do ventre que, comprimindo as tripas ou os pulmões, servem para defecar ou acentuar a palavra. Não adianta bancar o inteligente, tem é que botar os ventres, os dentes, as mandíbulas pra trabalhar.

No *Ateliê voador*, Boucot = Bercot = Bocado = Boca. Tudo foi logo contaminado por Boca e virou uma doença: Boca, Bico, Bode, Bucco (buraco italiano). Boucot-bucal, os lábios, os dentes. Palavras maldosamente consoadas, degluti-das. Boucot, grande engolidor de texto, grande comedor de palavras, grande bicho papao. Mastigar, morder as consoantes maldosas. Virtuosidade da boca, virtuosidade dessas duas bocas: Boucot e Madame. Crueldade articulatória, carnagem

linguajar. Sua arte oratória (arengas, orações, canções, parlen-das, sermões, provérbios). Boucot manipulador: rapidez dos pés, das pernas, exatidão, número de mágica, prestidigitação vocal. Boucot durão-covardão, duro-molenga, cacete mole, duro brocha, perde o fôlego e endurece a articulação ao mesmo tempo, duro brocha ao mesmo tempo, Boucot nunca quieto, Boucot no inferno, Boucot-bode-Satanás, sempre apanhado pela angústia do tempo, dos capitais, do grão que escorre, da ampulheta. Ir sempre mais depressa, improvisar, encadear ainda mais rápido, lutar pelo tempo contra o seu próprio saco furado. Boucot orador, mestre de retórica sem fôlego mas retoricando cada vez mais depressa, procurando seu terceiro, seu quinto, seu nono sopro. Boucot orador acabado, se põe a disparatar, falar sozinho: mudanças de ritmo, argumentos sobressaltados, saltos, desabamentos, sobressaltos, tudo isso junto, amplificando-se continuamente, medo de perder, de emagrecer, de ter escapamentos (Boucot furado tapa seus es-capamentos, Boucot tem escapamentos por toda parte, quer tapar tudo com a boca). Seu medo enorme do ânus ("O que é isso?"), porque é por ali que tudo escapa. Boucot sem ânus, Boucot buraco sem fundo, apertando continuamente seu esfíncter bucal, consoando duramente, articulando, atacando com a boca musculosa; Boucot continuamente furado, cheio de buracos, querendo tudo reter apenas com a boca endurecida que ataca maldosamente a palavra. Medo louco da morte tem Boucot, por isso não consegue gozar. Com exceção da palavra má que ele derrama no vazio, nos poucos momentos de tranqüilidade que tem, quando todo mundo está dormindo (cena do sonâmbulo, final da cena da língua, canções). Boucot não dorme nunca, Boucot não morre nunca. Crueldade de seus movimentos de língua, lábios, dentes, duro trabalho dos músculos da boca-boucot, movimentos dos lábios sobre

os dentes, sem mexer a mandíbula, sem agitar o corpo. Em alguns momentos, Boucot está única e exclusivamente em sua boca, na articulação maldosa, na mordida, deglutição. Boucot sofre muito. Dentição labial. Boucot nunca pensou na morte, nunca pensou no próprio ânus. São duas coisas das quais tem muito medo. Talvez o fundo da coisa esteja justamente aí...

Na frente, os Empregados, suicidas, gozam. Não têm nenhum medo da morte, só desejam isso. Eles sabem muito bem o que é o ânus, só sabem isso. E aprendem a falar com ele, começam a falar com ele... Estão sob o efeito do eletro-choque, recebendo descargas. Algo que lhes vem de fora, que os faz mudar de ritmo, de pensamento. Algo de pulsivo. Que os empurra. Descargas, palavras zebradas, fulguradas de fora pra dentro, a eletricidade que recebem os empurra. Eles não desenvolvem nada, não têm nenhum relato, nenhum discurso, nada pra dizer; não contam nada, mas estão sempre sendo empurrados pela língua. A mudança de ritmo, de elocução, precede o que vai ser dito (ao passo que para Boucot a mudança, a ruptura, vem do desgaste retórico, do fim pressentido como próximo). Estão sempre na frente. Suas palavras estão na frente de seus corpos ou seus corpos estão na frente de suas palavras, como preferirem. Os empregados não têm corpo próprio, sopro próprio, palavra própria (enquanto que Boucot é um corpo que está se desgastando, que vai desaparecer falando). Os empregados falam de outro lugar, vêm de outro lugar, de fora. Quanto a Boucot, não há nada que não lhe venha de dentro. Boucot fala. Fala dentro dos empregados. Sai-lhes pela boca, mas não são suas bocas que falam. Porque não têm boca. Que Boucot sempre pega. Têm suas bocas sim, mas *em algum lugar,* enquanto que Boucot só tem, como *algum lugar*, a sua boca. Os empregados não têm boca. Buracos sem

fundo, eles também, mas no outro sentido. Inverso. Ânus sem boca, boca sem ânus. Nenhum dos "personagens" do *Atei u-voador* consegue gozar com esses dois órgãos essenciais ao mesmo tempo. Ai, ai! Empregados ventres, pregos amestrados, eles falam do ventre, músculo de baixo. Músculos bucais de Boucot, músculos de baixo dos empregados. Os empregados ventríloquos frente a Boucot articulador. Suas palavras sobem de baixo, levadas pelos músculos de baixo. O que fala neles? Reminiscências, pedaços falsos de infância, acessos, revolta, fu-tricas, zigue-zague dos corações, levantes de falsas lembranças (mil vidas), golfadas de falsos raciocínios, e principalmente, principalmente, principalmente, desmaios, síncopes, quedas livres, brancos dentro disso tudo, brancos na palavra. Cicloti-mia, suicídio, eletrochoque. Desmaiam o tempo todo, morrem o tempo todo. Boucot sempre acordado não morre nunca. Os empregados suicidas. Que felicidade intensa é cair no vazio! Gozo (queda livre) dos empregados frente ao agitado Boucot tomado pelo poder que deve ser sempre conservado (dispêndio inútil para preencher buracos).

Madame Boucot. Um lapso do patrão. Escapamento de Boucot, Boucot escapando, Boucot enlouquecido. Jato de vapor, sirene. Seus vapores, seu canto de sirene. Aerofagia, música. Anarquista, precavida, sonâmbula, vidente, espectro, passageira, adormecida, super-lúcida, bêbada, passeando. Verte lágrimas sinceras ao mesmo tempo que incita ao crime. Madame Boucot vaiando, ninando, assobiando, mãe infanticida, sob hipnose, hipnotizada e hipnotizando, possuída, debruçada, em lágrimas sangrando a criança. Ela cuida das contas, canta as cantigas, conta histórias em língua estrangeira. Madame Boca. Grande voz que vem e vai, com grandes oscilações do próximo ao longínquo, num movimento hipnótico; voz que

não se consegue situar bem no espaço, nunca se sabe onde está, nunca *se* sabe onde está o seu corpo. Boucot manipula, Madame Boucot passa. Sem idade. Bruxa. Em toda parte. Invisível. Vocal, bucal, armada. O frio dos seus dentes, sua dentadura, sua doçura. Bucal, como Boucot, mas com muito mais loucura articulatória. E uma maneira singular de acabar as frases de forma dura, cortando as vogais. Ela vocaliza as consoantes, articula as vogais. Perceber bem que na escrita da peça, no momento em que os empregados falavam muito pouco, as passagens atribuídas a Madame Boucot permitiam a evacuação de um excesso de língua, permitiam a respiração, permitiam que se ouvisse qualquer outra coisa que quisesse falar. Partitura de Madame Boucot. Ela nunca foi pensada como "personagem", mas como algo que viesse mascarar, fissurar, furar, tal qual um branco, uma síncope, uma expiração, um excesso. Vacilante, sob hipnose, cúmplice, ela passa distraida-mente os acessórios ao manipulador Boucot. Escapamento. Lapso. Madame Boca. Não se sabe o que é. O único corpo quase completo ali dentro? Não? Um pedaço do corpo de Boucot? Ou que mais? É a vagina, né? Se desse, a gente teria três furos, a gente teria dado a volta toda! "Não posso dizer nada, madame, esse buraco eu não tenho." O quê?

Pronto, já enumeramos as três embocaduras (boca, ânus, vagina) com as quais a gente fez isso. Porque a distribuição das vozes, a escolha dos "personagens" nessa escrita dramática apresentavam-se também (e sobretudo) como uma ecolha de embocaduras para serem colocadas num canal de ar soprado que não para de escapar.

Esse *Ateliê voador* voa bem baixo, é preciso admitir... Porque não era apenas um atalho perspicaz sobre a usina do mundo, mas também uma descida *e* ao mesmo tempo dentro da usina... Isso tudo não é realmente visto do exterior

pela simples razão de que quem estava segurando o lápis não tinha nunca colocado os pés numa fábrica, e como não existi[1] visita guiada para se ver a opressão, basta se dar ao trabalho de descer um pouco de seu corpo. Coragem! Muito bem. E depois, o *Ateliê voador* desmonta um pouco a mecânica social, mas mostra principalmente as suas doenças. Doenças do ator. Desfilemos, desfilemos, mostremos nossos rabos à burra trupe dos sadios! "Vou mostrar como eu morro." Isso dá medo, é suicídio representar desse jeito, morro de rir! O meu prazer (é preciso tentar sempre dizer um pouco de onde ele vem, ah, os artistas!), não é que o ator me devolva as antigas falas impostas, mas é ver muitas vezes, cada vez mais, o velho álcool por muito tempo tampado ter sobre ele efeitos espetaculares; ver o velho texto todo queimado, todo destruído pela dança do ator levando todo seu corpo dentro dele.

O teatro é um estrume rico. Todos esses encenadores que montam, esses vasculhadores que ficam colocando as camadas de cima por cima das camadas do fundo, toda essa geringonça que fica botando banca de teatrinho, feita com a acumulação dos depósitos de restos de antigas representações das posturas dos homens de antigamente, chega, glosa da glosa, rápido, viva o fim desse teatro que não para de ficar comentando a si mesmo e enchendo nossos ouvidos, orelhas e parótidas com glosas de glosas, em vez de estender suas bandeiras sobre a imensa massa de tudo que é dito, que hoje vai se acentuando, que puxa e repuxa a velha língua imposta, no barulho espantoso das línguas novas que empurram a velha que acaba cedendo porque não agüenta mais!

É o ator que vai revolver tudo isso. Porque é sempre no mais lesado que a coisa vem. E o que ele leva, o que o leva, c" a língua que a gente vai ver enfim saindo pelo orifício. O ator

tem o seu orifício como centro, ele sabe disso. Ele ainda não pode dizer isso, porque a palavra hoje, no teatro, só é dada aos encenadores e aos jornalistas e o público é educadamente convidado a deixar seu corpo pendurado no vestiário, e o ator, bem amestrado, é gentilmente solicitado a não foder com a encenação, a não perturbar o desenrolar chique do jantar, a bela troca de sinais de conivência entre o encenador e os jornais (sinais de cultura reciprocamente enviados).

O encenador chefe quer que o ator se coce como ele, quer que ele imite seu corpo. E isso que dá a "noção do todo", o "estilo da companhia"; ou seja, todos devem imitar o único corpo que não se mostra. Os jornalistas são loucos por isso: ver em toda parte o retrato falado do encenador que não ousa aparecer. Mas o que eu quero é que cada corpo mostre a doença que vai levá-lo.

Todo teatro, qualquer teatro age sempre e com muita força sobre os cérebros, abala ou perpetua o sistema dominante. Eu quero que minhas percepções mudem com o teatro. O fim do sistema urge. Tem que urgir! Urge que se coloque um fim, que comece a queda do sistema de reprodução vigente.

O que isso quer dizer? Quer dizer que os que dominam, minha senhora, têm sempre interesse em fazer a matéria desaparecer, em suprimir o corpo, o suporte, o lugar de onde se fala, em fazer crer que as palavras caem diretamente do céu para dentro do cérebro, que são pensamentos que se exprimem e não corpos. É para que tudo seja absorvido por dentro, sem dizer nada, sem a língua, sem os dentes. Eles trabalham nisso noite e dia, com equipes imensas e meios financeiros enormes: limpeza do corpo na tomada de som do rádio, higiene das vozes, filtragem, fitas cortadas e cuidadosamente depuradas de risos, peidos, soluços, salivações, respirações, todas as escórias

que caracterizam a natureza animal, material dessa palavra que sai do corpo do homem; elipse quase geral dos pés na televisão, maquiagem das peles dos chefes e dos subchefes dos Estados, tradução (ou seja, aniquilamento) do falado para o escrito, ordem dada ao ator de perder sua língua de origem e adquirir a língua nacional. Os dominadores passam boa parte de seu tempo zelando para que o homem seja reproduzido asseadamente. E para abafar o barulho dos corpos, por onde sobe aquilo que vai derrubá-los.

O público é apaixonado por Economia. Ou seja, a maneira como o ator se gasta durante todo o espetáculo. O ator duplica, triplica, quadriplica a batida sangüínea regular, o circuito dos líquidos. Ele morre jovem. Música! Música!...

O espectador vem ver o ator se executar. Esse dispêndio inútil o faz gozar, ativa a sua circulação sangüínea, penetra e deixa seus velhos circuitos novinhos em folha. Um espetáculo não é um livro, um quadro, um discurso, mas uma duração, uma dura prova para os sentidos: isso quer dizer que dura, cansa, que todo esse barulho é duro para nossos corpos. Têm que sair de lá exaustos, tomados por uma gargalhada inextin-guível e maravilhosa.

O ator não está no centro, ele é o único lugar onde tudo aquilo acontece e é só. E nele que tudo acontece e é só. Desde que parem de fazê-lo achar que seu corpo é um telégrafo inteligente que transmite, de cérebro inteligente para cérebro policiado, os sinais chiques da circulação das glosas do dia. Desde que ele trabalhe o seu corpo no centro. Que se encontra em *algum lugar*. No cômico. Nos músculos do ventre. Nos acentuadores-rítmicos. Ali de onde a língua que sai é expulsa, no lugar de ejeção, no lugar da expulsão da palavra, ali onde ela sacode o corpo todo.

O teatro não é uma antena cultural para a difusão oral das literaturas mas o lugar pra se fazer sempre, materialmente, com que a palavra morra dos corpos. O ator é o morto que fala, *é* seu defunto que aparece pra mim! Ai! nos meus olhos, que dor nos meus! Ele me dá a doença de minha percepção. Socorro, Doctor, todas as línguas estão morrendo! Ai! o corrrrrpo, Doctor, tem língua saindo fora!

9 de dezembro. Continuação dos ensaios. Continuação e fim. Continuação e fome. Porque estou ávido para que o ator me diga como *é* ali dentro. Eu o devoro com os olhos, nunca me sacio de suas palavras. Será que é porque ele me come nesse palco? Porque ele devora minhas palavras? Ver o corpo batalhar assim com o velho libreto reativa minhas memórias, vê-lo irrigar o velho *textus*, inundar o cadáver com seus espermas masculinos e femininos, encarná-lo, como se costuma dizer...

Não escrevi isso com a mão ou a cabeça ou com o pau, mas com todos os buracos do corpo. Não é uma escrita com caneta mas uma escrita com buraco. Nada que aponta e tudo que se abre. Com os três esfíncteres nomeados acima. Texto ao buraco de ar, chamada de ar, feminino, vazio, oral, aberto, oco, pedindo socorro ao ator. Jato aspirado, buraco de ar primeiro.

Criar palavras para o teatro é preparar a pista onde se vai dançar, colocar obstáculos e cercas sabendo que só os bailarinos, os saltadores, os atores são belos... Ei! Atores, atorezas, seus corpos clamam, chamam pelo desejo! Só o desejo do corpo do ator leva alguém a escrever para o teatro. Dá pra entender? O que eu esperava, o que me movia? Que o ator viesse preencher meu texto furado, dançar dentro dele.

Alguém que escreveu fala com alguém que atua. Mas não é tanto a diferença dos verbos (escrever, atuar) que faz a nossa diferença, é a diferença dos tempos. Esses corpos estão trabalhando ali onde o meu não está mais. E um paralisado que fala aos que dançam, é um esganiçado que fala a bons cantores. E um ex-bailarino que não teria dançado nunca que fala, não o signatário do negócio, o autor do troço. Porque quem diz autor, diz autor do troço, herdeiro de cadáver, administrador de excremento, e porque esse espetáculo que está sendo montado, essa aventura, não me dá nem a pequena satisfação de ver minha moeda circular, de ter enfim seu próprio curso, mas sim a dor de não ter mais as pernas de vinte anos para dançar essa dança e o prazer de ver os atores valsarem.

O que é que eu, na minha cadeira de espectador de ensaio, de impotente com rodinhas, posso dizer aos que dançam e saltam?... Só posso dizer que. Só quero dizer que. O ator (qualquer um) está pelo menos dez anos mais adiantado que tudo, hoje. Que tudo que se escreve. Pelo saber que recebe de seu corpo. Mas é um saber do qual não pode ainda falar com clareza. Porque não deixam. E um imobilizado pode muito bem dizer algo sobre o corpo àqueles que gozam de todos os seus membros, porque se aprende muito com seu corpo entrevado, de tanto dançar sem se mexer e cantar de boca fechada.

No *Ateliê voador*, não se trata de representar mas de se gastar. E preciso atores de intensidade, não de intenção. Colocar o corpo pra trabalhar. E, em primeiro lugar, mate-rialisticamente, farejar, mastigar, respirar o texto. E partindo das letras, tropeçando nas consoantes, soprando nas vogais, triturando e titubeando tudo isso, que se encontra a **respiraçSl** > e o ritmo. Parece até que é se gastando violentamente clcni n>

do texto, perdendo seu fôlego, que se encontra seu ritmo e sua respiração. Leitura profunda, cada vez mais baixa, mais próxima do fundo. Matar, extenuar seu corpo primeiro para encontrar o outro - outro corpo, outra respiração, outra economia - que é o que deve atuar.

O texto torna-se um alimento para o ator, um corpo. Buscar a musculatura desse velho cadáver impresso, seus movimentos possíveis, por onde ele quer se mexer; vê-lo pouco a pouco se reanimar quando se sopra dentro dele, refazer o ato de fazer o texto, reescrevê-lo com seu corpo, ver com o que é que foi escrito, com músculos, diferentes respirações, mudanças de elocução; ver que não é um texto mas um corpo que se mexe, respira, tem tesão, sua, sai, gasta-se. De novo! E esta a verdadeira leitura, a do corpo, do ator. Ninguém sabe mais do que ele sobre o texto e ele não tem que receber ordens de ninguém, porque não se dá ordens a um corpo. Ele é o único a saber realmente que isso é para os dentes, isso para os pés e isso com a barriga; que são diferentes contrações do corpo de dentro, diferentes posturas internas, nas quais se sopra de forma diferente, que fizeram isso que se vê no papel. Mais do que os passos que ficam, as marcas no chão, achatadas. E preciso reencontrar o que fez isso, esse texto morto, aquilo que o movia. Por que parte empurrante do corpo foi escrito. Cuidado com a letra morta do texto sobre o papel: não suportar isso! Nada de tomar tudo isso por moeda corrente e sentido a ser transmitido! Mas ver como nasceu, de onde saía, como morria, como era levado.

Fazer com que a palavra volte a morrer do corpo. Descer às posturas. Encontrar as posturas musculares e respiratórias nas quais se escrevia. Porque os personagens são posturas de órgãos e as cenas sessões de ritmo. Esporro. E o texto não é nada além de marcas no chão dos pés de um bailarino desa-

parecido. Mas que, mas que... mas que não era a dança de um corpo particular; que não é o autor, o corpo do autor que é preciso reencontrar (porque no final das contas não era ele que fazia isso, da mesma forma que não é realmente o ator que atua), mas que se trata antes, de todos os lados, de manifestar, de exigir a existência de alguma coisa que quer dançar e que não é o corpo humano que nos fazem pensar que temos.

Será preciso que um dia um ator entregue seu corpo à medicina, que seja aberto, que se saiba enfim o que acontece ali dentro, quando se está atuando. Que se saiba como o outro corpo é feito. Porque o autor joga com um outro corpo que o seu. Com um corpo que funciona no outro sentido. Um corpo novo entra no jogo, na economia do jogo. Um corpo novo? Ou uma outra economia do mesmo? Não se sabe ainda. Seria preciso abrir. Quando ele está atuando.

O corpo que está no jogo não é um corpo que exagera (seus gestos, suas mímicas), o ator não é um "comediante", não é um agitado. O jogo não é uma agitação a mais dos músculos sob a pele, uma gesticulação de superfície, uma tríplice atividade das partes visíveis e expressivas do corpo (amplificar as caretas, revirar os olhos, falar mais alto e com mais ritmo), jogar não é emitir mais sinais; jogar é ter, sob o invólucro da pele, o pâncreas, o baço, a vagina, o fígado, o rim e as tripas, todos os circuitos, todos os tubos, as carnes pulsantes sob a pele, todo o corpo anatômico, todo o corpo sem nome, todo o corpo escondido, todo o corpo sangrando, invisível, irrigado, exigindo, mexendo ali debaixo, reanimando-se, falando.

Mas querem fazer crer ao ator que seu corpo se constitui de quinze mil centímetros quadrados de pele oferecendo-se gentilmente como suporte aos sinais do espetáculo, seisceiuos e quatro possíveis posições expressivas na arte da encenação, um telégrafo para desfiar na ordem gestos e entonações ne-

cessárias para a inteligência do discurso, um elemento, um lado do todo, um pedaço do conjunto, um instrumento da orquestra em concerto. Enquanto que o ator não é nem um instrumento nem um intérprete, mas o único lugar onde a coisa acontece e pronto.

O ator não é um intérprete porque seu corpo não é um instrumento. Porque seu corpo não é o instrumento da sua cabeça. Porque não é o seu suporte. Os que dizem ao ator para interpretar com o instrumento de seu corpo, os que o tratam como um cérebro obediente e hábil na tradução dos pensamentos dos outros em sinais corporais, os que pensam que se pode traduzir alguma coisa de um corpo para outro e que uma cabeça pode comandar alguma coisa a um corpo, estão do lado da má compreensão do corpo, do lado da repressão do corpo, quer dizer, da repressão pura e simples.

Se o ator não se maquiasse, seria possível ver no seu corpo marcas, listras, manchas percorrendo a epiderme. Todo mundo vê mas ninguém ousa dizer que, quando o ator representa, sua pele fica totalmente transparente e se vê tudo o que tem dentro. O corpo do ator é o seu corpo-de-dentro (não seu corpo chique de marionete com etiqueta ou de boneco de engonço), seu corpo profundo, interior sem nome, sua máquina de ritmo, ali onde tudo circula torrencialmente, os líquidos (quimo, linfa, urina, lágrimas, ar, sangue), tudo isso que, pelos canais, pelos tubos, as passagens de esfíncteres, desaba nas encostas, volta a subir apressado, transborda, força as bocas, tudo isso que circula no corpo fechado, tudo isso que enlouquece, que quer sair, fluxo e refluxo, que, de tanto se precipitar nos circuitos contrários, de tantas correntes, de tanto ser levado e expulso, de tanto percorrer o corpo todo, de uma porta fechada à boca, de tanto, acaba encontrando um

ritmo, encontra um ritmo de tanto, decuplica-se pelo ritmo - o ritmo vem da pressão, da repressão - e sai, acaba saindo, ex-criado, ejetado, jaculado, material.

Isso é a palavra, *a fala*, que o ator lança ou retém, e que vem, chicoteando o rosto do público, atingir e transformar realmente os corpos. E o principal líquido excluído do corpo e é a boca que é o lugar de sua omissão. E o que há de mais físico no teatro, é o que há de mais material no corpo. Essa *fala é* a matéria da matéria e não *se* pode apreender nada de mais material do que esse líquido invisível e inestocável. E o ator que a fabrica, no ritmo respirado, quando ela passa pelo seu corpo todo, toma todos os circuitos ao contrário, para sair, no final, pelo buraco da cabeça.

Mas está claro para todo ator que não é daí que ela vem e que ela não sai facilmente pela boca, não sai naturalmente por ali, mas sim depois de ter percorrido todo o labirinto e de tanto ter tentado em vão todos os buracos possíveis.

O ator não executa mas se executa, não interpreta mas se penetra, não raciocina mas faz todo o seu corpo ressoar. Não constrói seu personagem mas decompõe seu corpo civil ordenado, suicida-se. Não se trata de composição de personagem mas de decomposição de pessoa, decomposição do homem ali sobre o palco. O teatro só é interessante quando se vê o corpo normal de *quem* (tenso, estacionado, defendido) se desfazer e o outro corpo sair brincalhão malvado querendo brincar de *quê*. É a verdadeira carne do ator que deve aparecer. A gente vê o corpo dos atores, das atorezas, e é isso que é bonito; quando a verdadeira carne mortal sexuada e linguada é mostrada a esse público de castigados que pensam em língua francesa eterna e castrada.

O ator que representa de verdade, que representa a fundo, que se representa do fundo — e só isso vale a pena no teatro -,

carrega no seu rosto o seu rosto desfeito (como nos três momentos: gozar, defecar, morrer), sua máscara mortuária, branca, desfeita, vazia — parte vazia do corpo e não mais face expressiva da cabeça pousada sobre o corpo gordinho — ele mostra seu rosto, branco, carregando seu morto, desfigurado. O ator que representa sabe que isso realmente modifica seu corpo, que isso o mata a cada vez. E a história do teatro, se quisermos escrevê-la do ponto de vista do ator, não seria a história de uma arte, de um espetáculo, mas a história de um longo, surdo, teimoso, incessante, inacabado protesto contra o corpo humano.

E o corpo não visível, é o corpo não nomeado que representa, é o corpo do interior, *é* o corpo com órgãos. É o corpo feminino. Todos os grandes atores são mulheres. Pela consciência aguda que têm de seu corpo de dentro. Porque sabem que seu sexo está dentro. Os atores são corpos fortemente vaginados, vaginam com força, representam com o útero; com a vagina, não com o pau. Representam com todos os buracos, com todo o interior do corpo esburacado, não com seu troço teso. Não falam com a ponta dos lábios, toda *sua. fala* lhes sai pelo buraco do corpo. Todos os atores sabem disso. E querem impedi-los disso. De serem mulheres e de vaginarem. Querem que indiquem, mostrem uma coisa depois da outra, fálus com sentido, membros másculos tesos que designam, flechas bem adestradas que apontam o sentido, indicadores e executores. No sentido, no bom sentido, para que tudo se mantenha dentro da ordem normal. E isso, mais uma vez, o que acontece na última cena do *Ateliê voador* (um pendurado no mastro e os Boucot em baixo apontando pra ele). Os Boucot pedem contas sobre o sentido ao ator no alto do mastro, com todos os seus buracos abertos e vaginando, e pedem que ele indique aquilo que está designando, o sentido de seus gestos e para onde vai seu fálus. Enquanto que o que está lá em cima justamente não tem mais fálus, perdeu-o, *fala esburacada*. Os Boucot ficam o tempo todo lhe pedindo que preste contas, perguntando qual o sentido e quais as razões de todos os sons que ele faz, e ao lhe pedir sentido, eles lhe estão dando sentido, o sentido da descida que estão indicando. Ele volta a descer porque pedem que ele estique sua flecha e designe alguma coisa.

O quê, o quê, o quê? Por que se é ator, hein? Só é ator quem não consegue se habituar a viver no corpo imposto, no sexo imposto. Cada corpo de ator é uma ameaça, a ser levada a sério, para a ordem ditada ao corpo, para o estado sexuado; e se um dia a gente está no teatro, é porque tem algo que a gente não suporta. Existe em cada ator algo como um corpo novo que quer falar. Uma outra economia do corpo que avança, que empurra a antiga, imposta.

Para Louis de Funès"

O teatro não deve recomeçar. A cena não deve recomeçar a se repovoar para espalhar tudo o que aparece: luta de troços, queda de quê, ladainhas de glosas traduzidas, corte dos três em dois, torções gramaticais, masculinadas, vida dos homens-troncos, passagem das cabeças aos emancipadores, toque das provas por quatro, partitura das coisas em humano-humanoides metais-metaloides, pintura negra, tintura branca, matérias em avalanche: cerragem, areia, água, plexiglas, fór-mica, ilusões de ótica, borracha, grade com buracos, colunas dóricas, neve, chuva, nascer de lua, juncos, tetos com vãos. Não agüento mais ver, de tanto que já vi: hospitais, ruínas gregas, estações de purificação reconstituídas e animais com pelo de verdade. Sempre, a cada vez, um monte de cenários

- mas vi muito pouca carne de homem, ouvi muito pouco soar a língua francesa, ouvi pouco as consoantes, os ritmos, vi muito pouco o ator entrar de verdade.

Fora daqui espremedores de sílabas, arlequins de pau, bonecos de engonço bem comportados, beija-flores nacionais, confusores de vogais, falsos rítmicos, bêbados fingidos,

* Louis de Funès foi um ator cômico francês muito popular, principalmente por causa de suas atuações no cinema. As falas atribuídas a Louis de Funòs nesse texto são entretanto puramente fictícias. (N.d.T.)

dizedores pastosos, repetentes pesadões, macacos simétricos, instrumentos de monódia, fora daqui encenacoisas, encenaor-dens, adaptadores tudo pela cena, posudos de teses, fraseadores de poses, imbuídos, apaixonados, esclerosados, doxianos, dogmáticos, segmentadores, contadores, encenabolsos, adap-tadores-mor, artistas autodeclarados, ás de entrevista coletiva, midiaturgos, midiagogos, entulhadores de palco, tradutores de adaptações e adaptadores de traduções, videastas de caridade, humanos profissionais, libretistas influenciados, secadores de almas, seguidores de tudo, translatos de tudo, improvisadores de canções prontas, fora daqui Senhor Purgon! Fora daqui!

Eu queria que se apagasse a luz no teatro agora e que todos os que sabem, que pensam saber, voltassem pró teatro no escuro, não para olhar mais urna vez, mas para levar uma lição de obscuridade, beber penumbra, sofrer pelo mundo e urrar de tanto rir. Sofrer pelo metro, pelo tempo, os números, as quatro dimensões. Entrar na música.

Venham, vocês que não são daqui. Entrem, crianças dotadas de escuridão, vocês que sabem nascidos da escuridão, venham! Vamos assistir juntos ao levantar do buraco. Pois o teatro só é mesmo em cena a representação de um buraco. É essa a idéia que se deve cavar. E essa a idéia que Louis de Funès queria cavar pra mim.

Louis de Funès era, no teatro, um ator de uma força extraordinária, um bailarino fulgurante que parecia ir além de suas forças, exceder o pedido e dar ao público dez vezes mais que as figuras esperadas, economizando sempre perfeitamente o seu esforço e sempre pronto para recomeçar. Um atleta do dispêndio. Um domador de energia: entre duas crises paroxísticas, sua sobriedade exemplar e a pureza de seu jogo lembram Helena Weígel.

Só vi esses dois grandes artistas em cena uma única vez: Funès em *Oscar* e Weigel em *A mãe*. Helena Weigel parecia atuar só com uma mão, o corpo muito estranhamente desequilibrado e musical, com uma simetria muito à vontade, como nos atores orientais. Sua voz, com uma impostação próxima do canto, era bem menos tonitruante que a dos atores franceses e era preciso ser todo ouvidos para o espetáculo, sutilmente afinado pelo seu diapasão. Esse "falado-cantado", esse estilo tão solto, essa maneira tão musical de se mexer, eu os revejo hoje em Leièle Fischer e Léon Spigelman, atores do Teatro Yiddish de Paris.

Weigel era excelente nesse "falado-cantado": *Sprechgesang*, Louis de Funès no "andado-dançado": *Schríttgetanz*. Sua silhueta era a de um bailarino exultante ou subitamente petrificado de depressão. "Parado-pulado". O grande mestre dos mímicos, dos delírios verborrágicos mudos e dos urros calados. O cinema dá muitas vezes uma imagem parcial de sua arte, filmando só as crises agudas: o acesso careteiro, as mil cóleras, o bote eram no teatro só um dos momentos de sua atuação, uma intensidade suprema, que era preciso saber esperar, pressentir, e que só sobrevinha, como a dança ***shitédo*** Nó, depois de uma longa calma tensa e para coroar a emoção.

O ator é hoje, mais que tudo, humanólogo, programa-lista, sociologador, reitor legista, aquele que sabe mais sobre a prática mental pura, a usura perfeita, a combustão do corpo e do espírito, o renascimento psíquico, o sonho e os recordes da ressurreição, sobre a queda, a glória, a requeda, sobre as fontes, sobre o salto, ele sabe muito mais que todos os especialistas em tudo (psíquica comparada, química do núcleo, medicina esportiva), porque ele é o único a estar na impossibilidade vital de distinguir seu corpo de seu espírito, o único condenado a

avançar sempre por inteiro ao mesmo tempo, o único cujo movimento vem do espírito e todo pensamento passa trinta vezes pelo laboratório interior.

Louis de Funès sabia mais sobre o homem que todos os peritos em humanitude, ortocenistas, antropoterapeutas, especialistas do fígado, das sinapses, das comunicações, peritos em castração, sintagmadores dos Dogôs, flexores de línguas aglutinadoras e medidores das zonas de Broca; ele sabia muito mais do que todos esses porque ele sabia - ali no palco - que o homem está sempre se reinventando, se refabricando a cada noite com palavras, se desconstruindo perpetuamente e se refazendo, que está novinho a cada respiração. Só para surpreender a natureza, deslumbrar a matéria e dançar a cada dia uma dança nova para os cegos; só para brincar, unicamente por nada e como se aquele que não tem ouvidos nos escutasse.

O ator que entra, vem do nada?

O ator vem de onde ele sai. Todas as noites, diante de todos, o que ele sempre volta para refazer sempre é recair em palavras pelos buracos. Em seu nascimento cômico. E não para ilustrar de novo pela eterna e centésima nonagésima milésima vez a palhaçada repetida do homem. No teatro, se Louis de Funès entra, é simplesmente para tentar a cada dia mais uma vez renascer de outra maneira.

"Se você surge de onde você vem, vá de onde você vem!" dizia Louis de Funès, abrindo mil palavras na carne. Ele surgia sempre na minha vista pelos buracos. Eu ouvia sobre a cena a sua dança sempre refeita dançar sua doença do espírito. Cada noite, o ator vem nos dar de novo sua vida, que é uma doença própria da carne. Se ele entra, não é para esvaziar-se de suas palavras, ele entra como um suicidado, que vem rodopiar sua dança.

"Mais um desesperado acaba de se jogar em cena". Sc o ator não fosse o maior de todos os desesperados, ele não entraria; ele não conseguiria ultrapassar a passagem, a porta por onde se entra em cena — que é uma terrível fronteira mental, não uma porta. Pois não há porta para entrar em cena. O ator passa antes por baixo de um muro completamente, por seu aniquilamento. Dá pra ver logo de cara, quando um ator entrou, se ele passou ou não *sob* a porta, se ele entrou bem destruído, passado a vácuo ou não. Se ele passou ou não por cima de seu próprio corpo ao entrar. Dá pra ver pela luz que emana dele, que só aparece sobre os que estão bem aniquilados. Uma glória em seu porte, que não vem das luzes dos refletores ou dos flashes fotográficos - isso é só uma gloríolazinha pe-quenininha — mas uma verdadeira glória, quer dizer uma luz que transparece, que sai de dentro. Louis de Funès, no teatro, sobre seu rosto muito pálido, muito empoeirado, trazia-a de forma suprema.

Nenhum figurino para o ator cômico: ele só deve usar antes de entrar sua roupa animalesca de línguas mudas. Louis de Funès dizia: "Hoje entrei com minha roupa de luz: é a roupa com a qual nunca ninguém se habituou".

Na cena quadrada, no teatro que é como um cubo de oito dimensões e não burramente de três, o ator que lança todas as palavras na cara do público e aos quatro pontos cardeais sabe muito bem que o homem não está no espaço como um animal, habitando-o, mas como um buraco negro bem no meio. Um ponto invisível que fala. O ator sabe muito bem que ele vai atuar até se tornar invisível. Que todas as suas canções sairão de outro lugar. Vá, ator, entre, saia de meu coração, **inflame** meus ossos! Veja se me faz reacabar o mundo com minha ca beca e levar tudo até o som branco, descriar tudo, deszebrar o

homem, ouvi-lo falar de outro lugar só com uma cabeça que anda! Vá, ator, entre e faça! E o ator que vem que entra: ele arranca suas próprias roupas corriqueiras.

Louís de Funès sabia muito bem de tudo isso. Que ser ator não é gostar de aparecer, é gostar muito de desaparecer. Ser ator é ser dotado não para contrafazer o ominidiano mas para tirar suas roupas humanas, ter uma clara inclinação para não ser nada, renascer dos sopros, surgir da carne, jorrar dos destroços, despossuir o mundo de si, mostrar a palavra aos animais. Louis de Funès dizia: "O verdadeiro ator que atua aspira ao nada com tanta violência quanto não estar ali".

A gente vai ao teatro não para rever mais uma vez a mesma perpétua imagem do mundo multiplicada pelas trinta e duas posições dramáticas, mas para—como dizer? assistir, em palavras, em carne e de verdade, ajudar um que tenta redançar num cômico sacrifício toda uma grande figura lá dentro da qual a gente não se passa, sem passo, sem música, sem nada, uma grande dança de silêncio, de surpresa, de música, de despossessão.

O ator sensato é o que se assassina a si próprio antes de entrar, um que não entra em cena sem ter andado sobre seu corpo, que ele considera um cachorro morto. No qual ele não presta mais atenção do que num cadáver que fica. Todo bom ator que entra deve ter andado por cima disso. Somente então ele pode falar. Como verdadeiro despossuído. Como um que não tem nada. Não um que sabe. Um desnudado. Que só sabe mesmo o que seu corpo aprendeu e nada mais. Um bicho bem aniquilado. E a condição pela qual ele pode se lembrar das palavras, jogar as frases aos animais. Jogando tudo, renunciado a si mesmo, exterminando todos os gestos, sessenta e seis vezes amarrado e desamarrado sobre si, ele entra sem prestar mais atenção nele mesmo que num cachorro: ele sabe que a cena é

um buraco alegremente. Você fará alegremente a sua entrada em silêncio num mundo sem música.

Alguns repetidores reproduzem o mundo tal como *é*. As Sociedades Pintadas vão todas cair de pau em cima deles. Parem com esse bolero realista! Sempre a mesma pequena e curta valsa de reconhecimento e de reprodução: choradeiras dos pequenos fatos verdadeiros, passes maldosos e verossímeis, cotidianarias, cortejo dos hábitos habituais, silhuetas perpétuas: o romancista alcoólatra, o jornalista mundano, o proletário laborioso, o pequeno-burguês emergente e o imergente. Cento e noventa e sete peles repertoriadas.

Louis de Funès não cabia em nenhuma delas. Qualquer que fosse seu papel, ele era sempre alguém querendo fazer outra coisa no interior de um corpo que aparecia. Ele não vinha nunca se mostrar e demonstrar — que o dinheiro é negro, que os cães são perigosos, o povo enganado, Edipo cego, todo mundo culpado - mas avançava no interior de um papel cada vez mais longe até romper o personagem por todos os lados como um condenado a interpretar o homem e que quisesse se desfazer disso, para entrar na solidão, publicamente, diante de todos, sem música. O ator, na sua vida de entradas perpétuas, é um que avança diante de nós para desaparecer. A gente só vem por isso. Para que ele saia da identidade. E não para aprender mais coisas sobre as leis do mundo ou sobre as características das sociedades. Pois o homem só tem uma aspiração: mudar o corpo dado. E a única paixão que nos anima. Sair do corpo: pela guerra, pelo esporte, pelo amor, pelas doenças, pela ascese, pela orgia. Toda atividade, toda febre do homem é só pra isso. Sair da carne, carnavalizar, trocar os sexos e as profissões, se fingir de animal, e até deixar a vida.

Ali está o ator. Ele entrou na solidão na frente de todos, ele ultrapassou seus animais, queimou suas roupas habituais, jogou o hábito espantalhoso. E um despido que fala comigo. Louis de Funès, mesmo totalmente coberto, deixa tudo de fora. Que maldição! Que alguém o cubra com um manteau! Não há nada mais nu do que um ator. Não há outro estado no mundo mais nu. Quando ele realmente deixou a humanidade e entrou na solidão na frente de todos. Quando ele deixou seu corpo morto nos bastidores, caído. O ator não habita seu corpo como uma casa de família mas como uma caverna provisória e uma passagem obrigatória. Talvez seja por isso que os atores velhos são sublimes de uma forma mais leve: porque já começaram em seus corpos o trabalho de separação.

É um transfigurado que avança, um migrante, um pássaro que não é daqui, que diz adeus aos homens da frente, um liberado do espaço, um que vive num ar mais leve, onde mil palavras se fundem por segundo sem ninguém. Não um que faz mas um que foi. Ele está em cena como uma aparição milagrosa, aquele em quem meus olhos e meus ouvidos mal conseguem acreditar pois não posso tocá-lo. Uma presença miraculosa fora do alcance das mãos. É sempre um ressuscitado que entra. Um intocável. Sempre um espectro que me aparece. Um defunto que avança. Que vem cometer todas as suas ações desfeitas. Um que não é daqui. E a ausência do ator que impressiona, não sua presença. Ele deixou a carne com oito mil buracos. "O homem é um animal dotado de ausência", dizia Louis de Funès ao sair.

O ator que entra em cena ultrapassa seu corpo e sua presença, passa por baixo. Ele só entra em cena se ultrapassou alguma coisa. Não sei o quê. É para que eu ouça com ele todas as palavras caírem das carnes. Ouço todo o espírito com ele cair. Ele redança em meu nascimento desesperante.

Todo ator que entra é alguém que quer deixar o homem, que passa diante de todos para destruir suas carnes, seus verbos, seus corpos e seus espíritos. O homem avança no teatro para não se reconhecer mais. O ator emite figuras negativas, destrói os gestos que nos atribuem e as palavras que pretendemos.

Só entre em cena se tiver sido destruído sessenta e seis vezes! Recomece tudo no vazio! Tudo o que você fizer, faça com vazio em volta. E seu corpo como o negro do espaço, em volta de você o espaço e não seu corpo. Todas estas palavras não como as frases de um que fala, mas como o negativo de um pensamento. O ator verdadeiro só fala negando. Ele leva em cena toda sua carne como o negativo das palavras. O personagem não é a cara de alguém se exprimindo, mas o rosto branco e virado do ator negativamente. Deu pra entender? Represente tudo isso de novo, pelo buraco que cai! Louis de Funès, quando entrava, não sabia antes de entrar, mas via claramente quando fazia, que o homem é um buraco. E que é preciso atuar na beira.

Todas essas figuras, essas mil caretas, ele as lançava para o Destruidor. Era para ele um grande alívio relançar todas essas caras para o Criador. Relançar o homem, braço acima, para as cabeças de baixo para as cabeças de cima. O homem rejeita o homem, não reproduz. O ator repele o homem por toda parte.

O ator que entra ultrapassa seu corpo e sua presença, passa por baixo. O ator avança sem nome. Louis de Funès nos anuncia um grande Teatro Desadaptado, um Teatro Popular para Ninguém, um teatro que não avança pra lugar nenhum, não demonstra nada nem protege de nada. Só uma músu .1 onde ver atores ressurgirem, zebrados de listras, jaculatórioi, lançadores de negatividades, dançando protestando por estar

sobre pés, insuportando as tábuas e a terra que nos suporta, cantando o espaço de baixo por cima, levando a si nos braços como um ser furioso nos braços, entrando-saindo, falando sem palavras, lançando o espaço no pensamento.

Mas a encenaposes, a encenaglosas, a encenaornamentos deve primeiro desaparecer; a encenação enquanto arte de ter idéias assinadas e que devem ser notadas, deve perecer. Porque o teatro não tem autor e é o único lugar onde a gente deve ser sempre, qualquer que seja a situação, representado por um outro, trabalhado por um outro. Todos os verdadeiros encenadores sabem disso: que eles não são os autores do espetáculo, mas encenamundos, doadores de ritmo, passadores de palavras e que a arte deles deve se tornar invisível. E não ficar sempre com essa mania de estar perpetuamente de fora: no comentário, nas conotações, notículas, rubricas, traços de ironia, antíteses, parênteses, avesso do texto, alusões, frases de fora, desvios, citações, contrapés, gesticulação de todos os que não sabem dançar, perpétua comentação de tudo por bonecos de engonço mecanistas, peões pequeno-loquazes, dramaturgos grande-glosadores, e repetidores do mundo tal como ele é - por intermédio de tradutores e de adaptadores —, mania de dar a cada instante algo para se fingir que os espectadores e os jornalistas compreenderam para que achem que o mundo é muito inteligente; mania e doença de mandar sentido o tempo todo, para alívio geral, e pouca música. Ou seja, muito pouco sentido no final das contas pois só há sentido verdadeiro inscrito na música, no desenrolar, nessa contração, nesse esquartejamento do tempo no qual dura a representação teatral ritmada. Em vez disso, constróem para nós lugares negros, azuis, camafeus, espaços unificados, "universos" achados uma vez por todas. Cromomania, decoratite: reconstróem o *Bundestag* para representar *As artimanhas de*

Escapino. Enchimento, inchação do espaço. Só que toda cena bem situada não acontece em lugar nenhum e o teatro pode-se dar em qualquer lugar fora dos lugares, já que é justamente o lugar onde não precisa estar acontecendo para ser. Inchaço do cenário comedor de tudo. Valsas de surdos. Teatro pesado. Via unívoca. Comentário em toda parte, gramática em toda parte. Ralentamento geral. Qualquer detalhe se torna mais importante que o fluxo central da emissão de palavras. Efeitos, apartes, parênteses sócio-gramaticais, contrapés ou ao pé da letra, tudo serve contanto que se quebre a emissão do ritmo profundo, dessa respiração central que se tem que procurar sempre nas palavras escritas e que faz com que atuar seja antes de mais nada uma possessão, seja tentar reouvir como se respira, ser todo ouvidos para isso, usar seu sopro, ressoprar, reouvir as vozes, reandar os ritmos do texto, medir-se a ele. Ouvir Lekain, Talma, Rachel, Labiche, Rétif, Mademoiselle Mars, Corneille, Claudel, Crébillon, a Champmeslé aparecerem. Compreender que é a Champmeslé que escreve e Racine que atua. Ver ressurgir os corpos antigos.

Primeiro slogan que deve ser imediatamente aplicado: "No trabalho de mesa, fazer com que os copos se mexam: ver ressurgir, ressuscitar". O segundo: "Injetar o dinheiro no ator, não nas coisas". O terceiro: "Todo cenário que pode ser traduzido por uma idéia tem que ser imediatamente descons-truído". O último: "Todo deslocamento dramatúrgico é para não ser mudado".

Em *Funès tem fúnebre* e quer dizer João-que-morre mas tem também *luz* e é por isso que eu sempre chamei secreta mente e simultaneamente Louis de Funès: *Louis de Fúnebre e de Luz.* Ele sabia como ninguém morrer em cada lugar do palco como um ponto luminoso que passaria por toda pai ir

rapidamente pela última vez. Ele sabia fazer tudo pela última vez. Ele estava em toda parte no centro e disperso. Ele tinha soprado o homem com o pé e entrava todas as noites diante de todos na solidão. Quando ele atua, o ator entra na solidão. A gente vê a sua saída em toda parte. É a cena cômica. Quando ele entra, a gente vê uma saída.

O teatro foi inventado para que ali se queime à noite todas as figuras humanas. Não é um lugar para se fazer de bonito, aparecer sobre duas patas, inteligente e bem domado entre os dogmatas, imitar o homem, mas um grande Gól-gota de papel onde se queimaria todas as efígies da cabeça do homem. Pois a imagem do rosto humano, a que a gente pensa que tem, pensa que carrega, pede periodicamente para ser apagada, lavada. O homem é o único animal que pede periodicamente para ser destruído. É isso que ele é: um ídolo que quer sempre arrancar sua própria cabeça. E por isso que a violência do homem sempre sobressai, reaparece, vem sempre brotar, primeiro como uma violência contra ele próprio. O rosto humano quer desaparecer, virar pó. O rosto humano pede periodicamente o pó.

O ator recebe toda sua força do ódio puro. Ao passar pela porta, ele só consegue entrar com ódio de si e amaldi-çoando sete vezes o teatro, o público, seus pais *e* suas mães e ele próprio. Porque ele sempre representa de novo o seu fim, frente ao inimigo.

Coma antes de entrar a carne do vazio! Você não será nunca um ator se você não tiver a destruição como guia. A sua primeiro. Você nunca dançará bem se você não destruir a sua dança toda ao dançar, ao mesmo tempo em que você a dançar. Por que isso?... Porque tudo foi destruído ao mesmo tempo em que foi criado e porque há um movimento, ainda desconhecido

pela física, que faz com que todas as coisas entrem ao mesmo tempo em que desaparecem. O ser nasceu retirando-se de si mesmo: é só por isso que ele aparece. O mundo foi criado e destruído no mesmo dia. Alguns atores de hoje conhecem essa física aí. Eles sabem que eles trazem junto com todas as coisas ao mesmo tempo o seu fim. Não como um fim no tempo, um desenlace que viria concluir, mas como uma coisa que está dentro. Como o silêncio no som, o avesso do gesto no espaço. E por isso que o ator não é um criador orgulhoso de sua progenitura, mas um profundo negador. O ator-nato é por profissão um negador de homem. Sob as luzes, ele atua mergulhado na vida incompreensível e mostra ao homem que sua presença aqui é incompreensível. Pois ele veio perturbar o espaço, falar as palavras onde não devia, incomodar as pedras taciturnas, derrubar as naturezas, enumerar tudo pelo avesso, levar o espaço para a nulidade. Só no teatro se pode ver isso, que o homem não é um que é mas um que veio acordar o ser. Seja pela dança, seja mordendo. Louis de Funès sabia muito bem de tudo isso. Mas não dizia nada.

O ator que entra sabe muito bem que há sempre algo melhor pra se fazer do que fazer alguma coisa. Ele sabe que não vai cometer nada, nem exprimir, nem agir, nem executar. Sem partitura, sem percurso obrigatório, nem bailarino, nem músico, o ator só comete desação. Não há nada para ser repre-sentado. Apenas segurar todas as coisas em seu nascimento. Dança, música, canto, o ator pratica a infância de tudo. Sem notas, sem passos, sem lições: o único artista que não sabe fazer nada. Sem especificidade, sem especialidade: o único ofício que não se aprende. Ele não sabe fazer nada, apenas dar as coisas em sua fonte. O ator não dança, é um bailarino que nasce: ele captura a dança de raspão, enquanto ela nascia: a dança (oil.i

num único passo. Ele não tem nenhuma partitura debaixo do braço ou na cabeça para cantar, ele quer captar o canto em sua natividade, entre três vogais: ele remonta tão longe na música que ela ainda estava apenas em gestos mudos.

Não terminar, exteriorizar, mas reter todas as figuras e as vozes, em seu nascimento, em seu germinamento, na força que as fazia brotar do corpo pela primeira vez. O bom ator representa no interior, sem que nada apareça por fora, ele só traça figuras em destruição. Quando ele fala, é uma máquina de renascer em palavras, não um locutor; não um filósofo denominando que conceita, mas um que faz renascer todo o pensamento pela boca; não um músico que instrumenta mas um que refaz toda a música do mundo sair primeiro do corpo; não um médico que prolonga a duração das carnes mas um que faz descer toda nossa carne até embaixo na frente de todos até o buraco lá no fundo por onde passam a luz e a voz. Tudo isso se atuando. E se anulando nativo. Na atuação, numa tão grande atuação, que quando ele atua o ator tem o vazio por toda parte. Em volta e até entre suas palavras. Como se ele brincasse de destruir o mundo soprando. Com a força das crianças.

Não quero que o ator que entra seja um algebrista tele-grafado por outra pessoa e que enumera para mim as vinte e três estações mecânicas de um alfabeto emprestado, um boneco de engonço cujo movimento é manipulado, não quero que ele represente para mim figurinhas, silhuetas de humanoides, nem que ele me represente, nem eu nem meu vizinho, mas que venha destruir e cortar nossos rostos, que apareça diante de mim não como um outro em frente, mas como meu próprio corpo, saído do mundo, em som e em limo. Pois na matéria lá no fundo, não há prótons, mas música: o ritmo de todas as coisas aparecendo no movimento que fez a matéria sair do som.

Ator, me mostre a matéria física tal como ela é: saída de-uma palavra. Mostre o corpo sair pela palavra. Mostre a palavra subir dele, ser como o seu álcool que vai embora; todas as palavras subirem, que sobem, como uma fumaça que sai dos homens. Pois eu mesmo saí da matéria em palavra. Foi o que eu lhe disse. Foi o que me disse o ator, comedor de tudo, e em primeiro lugar dele mesmo. Pois é assim que o ator sempre me apareceu na minha infância, no seu suplício incompreensível e hilariante.

No teatro, é preciso saber reouvir a linguagem humana como a ouvem os juncos, os insetos, os pássaros, as crianças não falantes e os animais adormecidos. Eu venho aqui ouvir refazer um nascimento. Venho rever aqui a vida escondida. Quando vejo o ator entrar, me lembro que eu pensei ter passado toda minha vida numa máquina de ser sem saber. Se hoje eu arregalo os olhos tanto assim na direção dele, é para perceber não a luz sobre seu corpo mas toda sua palavra que cai; se eu o escuto com tal avidez, não é tanto para ouvir o que ele diz mas para escutar toda uma dança que se vai.

Eu abro bem os olhos na direção do ator em plena luz, sob os refletores, para ver brotar um ser humano em plena luz de obscuridade. Ver sobre seu corpo, com roupa bonita, não dez mil peles de tecidos, mas a luz da nudez, e sobre o corpo humano, muito sombrio, todo iluminado, a obscura cabeça humana invisível. Como resultado de uma sede, arregalo os olhos. Para me lembrar que esse mundo onde nasci fui eu que o fabriquei. Que reformei tudo, que encerrei tudo com meu limo. O ator aparece para que eu relembre um instante, de uma só vez, que o mundo é fabricado por meu limo e por meu verbo falado. Você entende isso, espectador? Você entende? Que foi você que fez tudo. E que a maioria dos homens morrem sem

saber que foram eles que fizeram tudo o que viram. Como diz João: "O ser e o pensamento são um só". O que é isso? É o início de uma linguagem para os pássaros.

O teatro é o primeiro lugar do mundo onde se vê os animais falarem. Entendo por *animais* o homem, que é o único realmente de carne e que fala, o único esburacado pela palavra, que a palavra furou. Sem penas, sem pelos, sem escamas, mas vestido de suas línguas, e percorrido por um buraco. O único furado que avança com sua luz aberta pelos dois lados. O único jogado para falar e que atua. Louis de Funès sabia disso muito bem, e ele representava sempre de frente para os bichos.

Ator Nulo e Perfeito, Louis de Funès entrava sempre na anulação, na negação *e* num turbilhão. Ele sabia que tinha a cabeça aberta pela palavra. Que a palavra não é nada além da modulação sonora de um centro vazio, da dança de um tubo de ar cantado. Que a palavra não é nada além da luz invisível. Da música que habita nosso vazio em nós. Que a palavra não é nada além da música da luz que se pronuncia em nós à nossa revelia e que ela vem de mais longe que nós. Louis de Funès dizia: "Foi nos corpos cômicos que as palavras caíram".

A palavra pode parecer útil para comunicar, prática para designar os utensílios, mas não é isso que ela é principalmente. Ela é principalmente o signo de que nós nos formamos em volta de um vazio, que somos carne em torno de um buraco, contornando-o, *e* que o buraco não está na nossa frente (como um túmulo por exemplo onde seria preciso cair um dia para pôr um fim), mas em nós, mas dentro, e que somos não os que têm o nada como futuro - este é o destino dos animais - mas os que levam o nada no interior. Não aqueles para os quais o nada está prometido (como um futuro que nos espera), mas aqueles para os quais ele foi dado, desde já, como algo que está no interior de nossas palavras. Aqui. De todos os animais nós

somos os únicos que temos esse buraco para carregar.

"Ao cubo adâmico! Ao cubo adâmico! Ao cubo adâmi-co!" Louis de Funès sonhava o tempo todo que ele despertava forças no interior do cubo adâmico, ou terra. Ele tinha feito uma declaração nesse sentido no jornal *France-Soir,* num artigo que eu recortei e guardei durante muito tempo na minha carteira ao lado de um retrato de Descartes que ainda trago comigo... Ao jornalista estupefato, ele dizia algo assim: "Desperte as forças! Reabra o cubo adâmico! Não entre sem seus animais! Tome sempre o teatro como algo que você deve abrir para os animais. A primeira de todas as coisas que o ator deve fazer antes de passar pra cena é contar os animais das espécies, reconhecê-los e nomeá-los um a um. Foi o que fez Adão antes de ser adormecido e rachado em dois para que lhe extraíssem uma mulher durante seu sonho. O ator antes de entrar solta os bichos em cima do público e em cima dele. Que infelicidade! Pra ele! Pra mim!" Louis de Funès falava de tudo isso com furor e leveza.

Não sei por que a palavra foi feita mas certamente não foi para que um dia descesse dentro dos corpos. Todo o escândalo, toda a catástrofe vem daí: da carnalização da palavra. Ela caiu em nós por um acidente fatal. A Carne e o Verbo deveriam ter vivido em dois mundos separados. Mas algo aconteceu e dividiu a carne em dois, e nos mergulhou no estado sexuado, que é um estado de separação. A gente não falaria se não tivesse havido primeiro separação. E não somente separação das espécies. Nós não somos sexuados (divididos burramente em dois grupos: rachados, pontudos), mas divididos de nós mesmos. O homem recebeu a divisão ao mesmo tempo que o nascimento. Porque somos os que carregam a divisão na matéria. Porque somos os que estão na divisão. E por isso que

o ator dança como um dividido, como um separado que entra em divisão diante do público ali reunido. Os espectadores vêm ver os pedaços de Louis de Funès se separar. Só há uma coisa que faz o público ir ao teatro: a esperança de assistir de verdade à Separação dos Corpos.

Levando sempre seu corpo mais longe que o homem, morto em si mesmo e respirando, vestido com a roupa numerosa das línguas, não acarretando outras ações além de paixão, o ator carrega diante de si todas as suas ações carregadas diante dele adiante, derrubadas lá longe e separadas, com todos os rastros de seus passos que falam atrás dele e todas as suas línguas por cima de sua cabeça que falam sozinhas, como uma coroa de língua sozinha que ele ouviria atrás de si. Esse ator, Nulo e Perfeito, com certeza não é sexuado, burramente talhado em machos-fêmeas. Se há uma separação de carne, se há uma divisão, se há uma sexualidade, ela está entre o ator e o espaço. Ele é um separado de espaço e um dividido dele mesmo. Só vejo sexo no teatro, e separação, entre o ator e o espaço, ponto final. E a separação dos espaços que é sempre atuada. O ator, antes de entrar, deve sempre ter um pensamento para o espaço que o separou.

Ele atrai forças para si, ele se troca, ele atrai mais ódio para si, mais arroubos de amor, mais espermas espirituais, mais gritos mudos, mais jatos de eletricidade mental, ele se gasta, se recebe, se dá mais energia entre aqueles que estão afastados pela cena e como de uma margem à outra separados pelo teatro, do que entre nenhum dos homens situados burramente no mesmo mundo e pisoteando o mesmo espaço.

Quando há imagens demais do homem por toda parte, multiplicadas, idéias demais sobre o homem, centros de

estudos do homem demais, ciências do homem demais, ele deve se calar, apagar sua cabeça, tirar sua imagem, desfazer seu rosto, retomar do zero, se desligar do que ele pensa saber de si, e voltar pró teatro, brincar, fechar os olhos, reouvir, se ver renascer de sua própria palavra, ver a palavra se separar. É só no teatro que ele pode reassistir ao drama cômico da palavra saindo das carnes. Como um sopro de vazio que sairia pelo avesso, como uma toada que nos cantaria a matéria oca, como uma canção que nos diria que o homem não é de forma alguma um animal que se pôs a falar, mas uma matéria toda cheia de vazio que esse próprio vazio faz falar.

O ator sabe tudo isso de cor. Ele ouviu uma outra língua antes da sua. Ele sempre ouve o francês como uma língua estrangeira que ele teve que ouvir primeiro escancarando seus pavilhões auriculares antes de falar. O bom ator francês deve refazer a cada dia sua aquisição do francês, não achar esse idioma natural. Os sons franceses, as dezesseis vogais, dezenove consoantes, trinta mil sílabas, mergulham ele no estupor, na estranheza, chocam ele, embrutecido. Ele é como a criança que deve falar pelos ouvidos, pois é com os ouvidos que se fala: são os ouvidos que fazem todo o trabalho da palavra, que têm a inteligência de tudo. O ator deve refazer a infância do falante. Ele deve, todos os dias, reabrir, reoperar o dia em que aprendeu a palavra. Leve com você as infâncias da palavra!

Contrariamente ao que diz a fonoaudiologia, o aprendizado da palavra não se fez em vários anos mas num único dia, imediatamente. O dia subitamente em que vi todos os sons fora de mim. Pois os verdadeiros sons são vistos e não são ouvidos: a gente os vê sair fora da gente. O ator que fala ouve a si mesmo fora de si: ele vê seu corpo saído e como que carregado na sua frente por outra pessoa. Ele só fala palavras que

não se dão mais em nenhuma cabeça. É o homem-animal, é o omnimal que ouviu pela primeira vez a palavra fora de si. Não o primeiro falante, mas o primeiro que ouve uma língua cair em outro lugar. É o único animal que não está em si mesmo. O primeiro ser no mundo a não estar contido por seu corpo, o primeiro mal situado, o primeiro animal do mundo que não é daqui. E protestando contra o espaço ao falar.

As palavras não servem para mobiliar o espaço: elas o sustentam. Se as palavras fraquejam, todo o cenário vai pró chão. Não venho ao teatro pra que me mostrem alguma coisa, mas para ver o ator comer na sua manducação invisível todas as minhas palavras de antes. Eu peço no teatro que meus espíritos sejam reimplantados na minha cabeça. E que o homem apareça enfim não como uma sombra que esperneia qual marionete ao longe mas como um corpo muito próximo, furado e coroado com oito braços, seis pés e dois cérebros como convém. E que todo seu pensamento seja espalhado aqui sobre o solo. Um homem com nada mais na cabeça. Toda cena bem iluminada deve ser um buraco absolutamente negro. Iluminado só pelo ator, na sua máquina interior onde ele requeima todas as palavras. É ele quem carrega tudo, é dele que tudo trata. O ator não entra no teatro, o ator avança com todo o teatro entre os dentes.

O caminho que vai das coxias à cena não é uma passagem da penumbra para a luz mas uma passagem da luz para a noite. Entrando em cena, o ator passa para dentro da noite: ele deve ver tudo com seus dedos, ele avança sobre a cena como um cego com os dedos esbugalhados, uni ofuscado pela luz que vê o espaço com seus membros, tocando, com seus olhos de dentro, táteis. Ele sabe que o homem só avança no espaço tendo antes o espaço na sua cabeça. Os atores são invidentes, com o espaço no interior. Eles vêem por toda a pele.

Louis de Funès entrava o tempo todo recuando e empurrando o dia atrás de si. Como fazem os grandes atores inteligentes. Ele entrava sempre com os olhos fechados e o passo decidido, como um cego que conhece o espaço de cor. Louis de Funès achava a cada noite o seu caminho no escuro com a exatidão dos grandes perdidos.

O ator só entra pra ter uma saída, corre à sua desgraça, vem se perder de novo inteiramente cada noite, se esgotar, se despossuir, acabar. E corno todo bom suicidado, sua grande escola é o musical, pois ninguém se suicida mais em cena do que um bom artista de revista. Quando ele entrava, Louis de Funès vinha sempre do vazio. Ele se deu um apelido: "João-que-vem-do-vazio". Porque ele sabia que é preciso sempre vir do vazio, ter com o vazio uma relação contínua, cotidiana; porque ele sabia que o mais forte é aquele que sabe que ele vem do vazio e que toda força nos vem daí. Então toda força lhe vinha do vazio e não entrava nele com os ouvidos nos olhos.

O ator que progride, quer dizer que sabe recuar de verdade, o Ator Nulo e Perfeito, pratica o vazio cada vez mais, como um esporte difícil. Louis de Funès declarava no final de sua vida: "Pratiquei o vazio durante minha vida toda diante de todos". Ele queria abrir para os atores uma Escola Nacional do Vazio. Onde se aprendesse simplesmente a conseguir entrar saindo. O que não se aprende, se acha, mas somente no final de um imenso trabalho debaixo da mesa. Quer dizer depois de ter pensado muito com os pés.

Você andará através de você mesmo pelos buracos. O ator não é um animal que habitaria o espaço burramente, mas um praticante da desação que passa por todos os seus rastros ao

avesso. Ele só ouve no teto os ecos das paixões pronunciadas e inscritas: todas as idéias do mundo estão no chão. Corpo cômico, descendente, cabeça pra baixo, invertido, é hoje a última figura do Animal Espírito, muito símio e muito santo. Ele sabe que foi posto sobre a terra não para supostamente viver, nem agir como se costuma dizer, nem gozar nem produzir nem ser qualquer coisa, mas para atravessar a série de suas línguas, dos cueiros à mortalha, como uma série de florestas na floresta, e acabar se perdendo fora do espaço, seguir seu animal até o túmulo, seguir um caminho já todo traçado não encontrado, e ser um a mais que tem que num dia reinventar a corrente da carne com as palavras.

No espaço, o ator é um negativo, um habitante recalci-trante que o habita de outra maneira. Ele sabe disso a cada vez que atua, que o homem é o negativo do mundo. Todo homem que é não habita o espaço mas faz um buraco dentro. Ele tem todo seu corpo fora dele. Fora daqui. Louis de Funès dizia isso com grande doçura em linguagem insana.

O rosto de Louis de Funès, quando ele atuava, sempre me pareceu, na sua luminosa obsessão maníaca, sem nenhuma sombra e muito exato, a própria figura da encarnação cômica, que faz a face humana aparecer em plena luz numa espécie de glória dilacerada. Pois o rosto do homem não é um pote que se entrega burramente aos refletores e às lentes dos fotógrafos, mas uma superfície que deve se dilacerar, uma face transfigurada e tomada por dentro que deve tremer em dois por uma força que a domina e a empurra para fora daqui. O ator cômico está transfigurado, transverbado, perfurado de música de um lado ao outro, transmutado, transnudado, suado, transverbiado por todos os sons que emite, atravessando os sexos, travestindo as destruições e pronunciando desaparecimento atrás de desaparecimento. O ator rasga sua cabeça em dois. Ele só veio ao teatro pra isso: rasgar sua cabeça em três. Refazer seu corpo com palavras, repor uma carne nas idéias, ter as línguas nos pés que falam e andar com oito braços. O bom ator que representa, Nulo e Perfeito, sabe muito bem que apenas a sua ausência é espetacular, e que o público vem ao teatro unicamente para assistir à rachadura dos rostos. E não para ver ninguém aparecer. O bom ator representa com a cabeça cortada: ele anda sobre a cabeça, discorre com os pés. O ator deve se representar não como um representante de alguma coisa (principalmente não do homem, de jeito nenhum!) mas como alguém que empurra com oito braços, oito pernas oito locutoras, respiradoras, oito membros altos e oito embaixo, pelos dezesseis, pelos dezoito, pelos cinqüenta e seis buracos para emitir incessantemente figuras humanas e se tornar sem rosto. Louis de Funès não representava nunca sem tirar sua cabeça antes de entrar. Ele dizia que o homem é a única criatura cuja criação sai pelos olhos. Há quinhentos e cinqüenta e cinco mil cento e quarenta e cinco anos que a humanidade pede em vão o desaparecimento do mundo. Louis de Funès dizia ter vindo para destruir as figuras. Quando ele representava, a criação lhe saia pelos olhos.

Louis de Funès disse: "Não dance nunca sozinho, dance com a solidão". Louis de Funès, mesmo sozinho, não dançava nunca sozinho, ele dançava com a solidão. Pois em toda verdadeira dança, que é sempre uma dança de desaparecimento, é sempre uma outra dança que dança, com quem se dança; e o bom bailarino é dançado, o bom pé de valsa valsado, como o regador regado que é o único título e o único filme verdadeiramente profundo de toda a história do cinema; o bom bailarino é dançado, o bom pé de valsa é valsado, e o bom ator agido

por uni outro de quem ele revive no palco a cômica paixão em palavras, mas o outro era ele também agido por alguém; então ele dança dançado, ele dança renunciado, como um que não está ali, com um que não está ali, ele é dançado, ele dança como um abandonado, pois em toda arte, todo pensamento, a aventura passa pelo querer e pela renúncia, por vontade e desamparo, por exercícios de abandono. Os do circo sabem disso muito bem. Os místicos viram isso de verdade: seus escritos nos mostram de perto o que o trapezista, o acrobata vêem no instante do salto, aquilo que o ator experimenta sem palavra, por menos que ele tenha medo do vazio e de se perder, por menos que ele saiba ser perfeito, quer dizer realmente nulo, por menos que ele seja o ator Nulo e Perfeito. Não dance nunca sozinho, dance sempre com a solidão. Fui um buraco no espaço que a palavra atravessou.

Todo pensamento que não é dançado é falso. Todo pensamento sem ritmo e que não encontrou seus pés. Toda ciência sem pernas. O ator sabe muito bem que a cabeça anda, que todos os pensamentos sobem das pernas e se lembram que vêm do corpo, que passaram pela prova das paixões, saíram das carnes para nos pegar, nos fazer morrer e se mexer. Há pensamentos sem pés e que não dançam: são emitidos apenas pelas cabeças, eles se esgotam muito rapidamente, são idéias, os jornais estão cheios, eles ficam de pé por pouco tempo. Por não terem querido passar pelo corpo. Pois o corpo deve verificar tudo o que lhe diz o espírito. Ele tem que dar sua opinião. É por isso que é bom que o que está escrito seja sempre comprovado pela boca do teatro, remastigado, repassado pelo corpo revelador.

Todo bom pensamento se dança, todo pensamento verdadeiro deve poder ser dançado. Porque o fundo do mundo é ritmado. Porque o fundo do mundo, porque o pedestal que é visível no interior *é* um núcleo cômico de ritmos pulsados. Cômico porque o mundo - porque todo mundo - rói feito por uma criança que ri. O ator sabe disso: que tudo era primitivamente rítmico. Só ele poderia, se ele pudesse, dizer bem alto que o fundo do mundo é um som. Um som do qual se pode dizer o nome, um som *dó*, que é um som do qual não se pode dizer o nome.

Há no teatro mais ciência do que em toda a física, e o ator, se quiser, na sua experiência do corpo falante, na sua ciência interior, sabe mais sobre o núcleo cômico de tudo que os sábios decifradores de quarks e encantadores de léptons. Porque o ator ouve sair de onde a palavra vem. E revive a paixão das línguas saindo da terra, a dança cômica do espírito, a passagem das carnes por dentro dos verbos e suas mudanças. Ele sabe que se o pensamento dança *é* porque ele vem dos buracos, porque não há nada, realmente nada embaixo do homem para sustentá-lo, e que dançar para ele é a única maneira de ficar em suspenso. E é por isso que o ator, nascido numa outra língua, fala pelo buraco, e muda de buraco. Você subirá no teatro não para mostrar mas para refazer publicamente o espírito sair do corpo. Como no amor, como na morte. Ator, só você sabe, diga! que a matéria não existe... Louis de Funès dizia um dia: "Nem o amor nem a morte têm importância. E é certo que a matéria não existe". Ele saía de cena pingando. Ele acrescentou: "Eis aqui uma única cena vista de verdade". O ator percebe tudo.

O teatro francês tem dificuldade para se recompor de trinta anos de mecanização mental: crítico-positivismo, constricto-calculismo, pluvalismo psíquico, humanismo, sócio-naniquismo, terror do buraco, psitacismo-néo-docia-no, pessimismo, pós-dogmata, sorbonografia, tronquismo pequeno-francês, ódio de si. Representa-se o homem como

um pequeno boneco de engonço com cordinhas, raciocina-dor e capturado - peão da tropa ou nó de vísceras —, sempre emperrado entre suas turgescências e seus apetites grosseiros. Seus deslizes cotidianos são exibidos, o homem é considerado bem chulo, ninguém se orgulha de sê-lo. Em cena, só há trocas de cálculos e de sintomas entre aleijões sociais.

Classificadores de tudo! Guardiães de rebanhos de animais mecânicos, colecionadores de cabeças reduzidas, classificadores de homens, gramático-disparatados, entomologadores de espí-rito, raciocinadores de gestus, arranjadores de casos de polícia, camareiros de clássicos, recortadores de jornais e adaptadores de idéias prontas, algebrozados, dogmatizados, vocês tiveram o teatro na sua frente e não viram o buraco, é por isso que vocês representam o homem sobre essa terra como um que fala ao homem, um lobo, um boneco de engonço, um objeto ou uma boneca para o homem. Enquanto que basta olhar um instante na cara de um homem bem de frente, bem por dentro, para saber que ele foi feito antes para ser um bicho para o vazio, e sua palavra não somente para comunicar entre cães da mesmo espécie, mas uma espécie de dança para ser oferecida ao espaço atravessando. Eu confesso, eu confesso: toda minha carne foi feita para o vazio, é só aí que ela se sente bem.

Papagaiadores de conceitos, estão me ouvindo? Guardiães dos nós, sintaxadores de vísceras, bocalizadores de neuroses, desembaraçadores de pênis, divinadores de membranas, cortadores de homens em três, faluscinadores, pescadores de meandros, redutores de bichos, escutadores de travesseiros, estão me ouvindo? Vocês sempre quiseram *trazer* de volta para a terra a carne como se ela não quisesse descer ainda mais baixo, como se ela não quisesse subir, como se nós fôssemos daqui, como se a carne tivesse sido feita para a carne, o sexo macho para a fêmea, o pai para o filho e o filho para o pai;

vocês quiseram que a gente ficasse num impasse de romance estreito, enquanto que minha carne não foi criada para nin-guém daqui mas apenas para o dente do vazio, e que minha palavra não é destinada a nenhum dos outrens existentes, mas a dançar e a falar aos espaços e aos animais. Será que eu dançaria somente para vocês? A carne não foi feita para a carne nem responder. Maldito seja o teatro onde o homem só dirige sua dança para o homem! Pois a carne não foi feita aqui para aqui, mas no vazio e para o vazio. E isso, e não as linguagens, que nos distingue dos animais: eles têm, eles não param de comunicar suas impressões. O homem é um animal para o vazio. O único a ter sido feito pra isso.

Louis de Funès dizia: "O homem *é* o único animal que vai no vazio, junto com o carneiro. Mas ele, o homem, vai por ali empurrando o rebanho dos sonhos". Ele queria dizer que o homem é o único que irá para o vazio falando, que irá para onde sua palavra corria. Mas que o vazio não é algo que está dado: ele tem que fabricá-lo ao falar. Os animais ignoram tudo isso. Seus olhos não fazem nenhum buraco no espaço. Enquanto que o homem tem que fazer o vazio ao falar. E a sua palavra que fura o mundo. Nós viemos aqui para trazer o vazio no meio das coisas. Eis a liberação.

Louis de Funès sabia disso perfeitamente. Ele sabia no seu jogo desenfreado. Ele sabe agora que pra ele o nó se desfez. Todas as suas palavras de um lado e os gestos, e toda a carne do outro. Ele sabe, na sua cova rasa, que a palavra lhe tinha sido dada para descer numa outra língua. Porque as covas dos atores são bem rasas. Uma simples cortina de ferro já lhes basta. Para que sejam os primeiros a ressurgir sempre. Com seus corpos leves, livres, vulcânicos. Eles foram artistas tão voláteis que se houvesse um túmulo do Ator Desconhecido, melhor seria não ter nada dentro.

O ator vivo entra fora de si, como um carregador que carrega seu corpo na frente, como um separador das carnes e dos espíritos. Não é um corpo que projeta palavras diante de si, mas uma matéria de palavras carregando corpo, não um porta voz mas um caminho de vozes carregando seu corpo na frente. Andando o tempo em reversível, furado pelos dois lados, sabendo sua cabeça acabar de cor, avançando rumo ao seu começo. Louis de Funès dizia ao sair: "Hoje avancei rumo ao meu nascimento mais um pouco".

Louis de Funès só entrava em cena para logo se dividir em quatro, multiplicar sua cabeça por oito, romper as mil rupturas e falar as treze línguas ao mesmo tempo. A gente reconhece o verdadeiro corpo do ator pelo fato de ele estar sempre profundamente esquartejado, interiormente quadriculado, perfeitamente dissociado, assimétrico em profundidade. Pois o ator verdadeiro sabe que o homem é o menos simétrico dos bichos do mundo: só mesmo na rã ou na concha ou no ator inconsciente as duas faces correspondem uma à outra perfeitamente.

Nós habitamos uma multidão de corpos, o ator cômico sabe disso: ele se divide ao infinito. Louis de Funès se separava em animais, em mil efígies súbitas no interior de um corpo, como um totem multiplicado, como um rosto com seiscentos e sessenta e seis caras. Brotando trinta vezes por segundo, o corpo do ator vai mais rápido que meus olhos: vejo-o entrar na sua glória em meus olhos, por alívio, por divisão, em perda considerável, em ascensão, levitação, trajeto, descida em si, travessia, vôo do espírito. O chão do teatro não é o que nos suporta, a cena é sempre apenas o lugar onde acontece o rapto do ator: iluminado por uma luz de dentro que vem do fato (Ir t|iu si-ii corpo lhe agradece por tê-lo destruído direito. Ele

só dança em cena danças de cadáveres de glória. Eles são mais rápidos que meus olhos com seus corpos multiplicados por seis. Mesmo com a aparência imóvel, as posturas de um corpo que atua são sem fim, suas estações infinitas.

Os corpos de atores passam por aqui só para reviver a paixão dos números. Eles representam para nós a divisão do mundo, o rombo das palavras. O que Louis de Funès nos conta no seu corpo esquartejado, na sua fúria doce? A separação do dia, a rachadura dos rostos, a separação do mundo, a exclusão dos animais. E a paixão da carne que fala, que ele volta a representar. Só essa história me interessa, a mim que vou sair.

O ator talvez seja o único hoje em dia a poder compreender em sua carne, captar de verdade, os escritos violentos, o exemplo e os testemunhos dos grandes experimentadores da figura humana, dos grandes agitadores em corpo e em espírito, campeões do dispêndio, de todas as categorias de energia: Hallâj, Eckhart, Aboulafia, Jean Tauler, Jean de Ia Croix, Jeanne Guyon, Jean Dubuffet, Johannes Schaeffler, Günther Ramin, Oum Khalsoum, Rümi, Nathan de Gaza, todos os grandes técnicos do excesso que Louis de Funès praticava todos os dias secretamente; porque é preciso que ele, o ator, saiba, se quiser continuar representando, que toda força vem da destruição, que é o vazio que alimenta a energia e que Deus não é absolutamente o formador do mundo (de jeito nenhum! seria simples demais!) mas antes uma espécie de vazio que o homem deve comer, não um pai, mas um pasto deserto para o homem, a presença de um buraco e um nada onde todos os grandes gastadores de energia vêm morder. Como o nome oco do que o homem deve comer para renascer no final dos esgotamentos, quando ele precisa continuar e sabe que só poderá continuar descendo quer dizer subindo e subir quer dizer descendo só pelo estreito caminho da fome e o atalho

da nudez. Não Aquele que é - e que não existiria, mas antes Aquele que não é e que existiria de fato.

Sim sim sim a energia se alimentou sempre só de vazio e toda coisa viva se alimenta no seu contrário, é por isso que o homem, quando criança, assim que ele abre um olho vai logo beber em outrem em vez de permanecer um astro na solidão como deveria, permanecendo apenas uma boca dirigindo-se unicamente ao seu ânus, em vez de ir falar nos ouvidos dos outros. E só isso que o ator sabe. Ele sabe também que Aquele que é - que é também e sobretudo Aquele que não é - não manufaturou o mundo como um fabricante, mas que ele só teve que se retirar dali para que ele ali permanecesse. E que o mundo não nasceu animalmente soprado nem mesmo nomeado por sua boca, mas por um movimento de recuo em si mesmo sem nome; e que o mundo nasceu de uma negação do ser, e que se há matéria aqui não é porque houve explosão de energia, que uma força externa empurrou, mas porque uma coisa se retirou, algo se retirara, e que há uma formidável e muda energia ao avesso antes de tudo, do avesso mesmo de tudo, e mesmo antes principalmente antes mesmo que se possa nomeá-la. Da mesma forma, é preciso que o ator não se exprima, não se exploda, mas se retire nele mesmo para atuar. Da mesma forma, o ator se esconde nele mesmo para representar. Da mesmo forma Louis de Funès.

A posição elevada do ator na cena nos engana. Na realidade ele está sempre embaixo, muito mais abaixo, mais abaixo que a terra, no fosso, com os bichos, com os de baixo. Vejo-o montado bem mais abaixo que os outros, e a cena como o pico de um fundo, o cume de um buraco, de onde ele imporia as mãos aos animais, a música dos gestos, as línguas e as figuras. O ator não é de forma alguma um endiabrado, um bicho largado, mas ao contrário um encadeador que triunfa dos bichos pela doçura. Todos os atores sabem disso: que se entra como num fosso de leões, para pacificar o público como um animal, lhe impor um ritmo, segurá-lo pela captura do sopro, lhe impor a paz das línguas. O ator segura durante duas horas todas as nossas vozes na sua mão. Duas horas de silêncio. O teatro é a captura do silêncio dos homens durante duas horas. No fosso, num precipício, o ator representa entre os bichos para fazer soltar os bichos. Ele avança dentro das coisas ameaçadas. Ele deixa entrar as coisas do espírito e fala com elas. Com doçura. Todo o jogo de Louis de Funès se dirigia a animais desaparecidos.

O ator segura capturado em sua mão os corpos respiratórios, o nó dos sopros: todos os nossos batimentos estão com ele. Trezentos peitos no seu ritmo. Ele captura, ele é o mestre do sopro e um guia para passar pra dentro das linguagens. Um praticante do sopro que amarra e que desfaz as línguas quer dizer os espíritos; é aquele que se dirige ao público reunido para desamarrar o sopro e desprender o pensamento, descer até os músculos sob os músculos, ir até os membros e fazer as carnes se mexerem até falar, passear no interior do corpo do espectador as línguas ambulatórias, aquelas que remontam dos sentidos aos sons, do som ao sopro e do sopro até a negação, pelo caminho da respiração e do pensamento, e do ar até a asfixia. O ator revive isso diante de nós a cada dia, na sua paixão cômica de respirar e de falar.

O ator é aquele que ressurge sempre. Ele sabe que toda força sai de uma destruição, que toda força nasceu de seu esgotamento, que a energia vem do não e que o tempo renasce.

Louis de Funès dizia: "No começo era o fim". Ele sabia que o homem é o único animal que nasce morrendo várias

vezes, porque ele é o que mais ri e nega em seu espírito. E se ele é o animal que reinventa a cada passo sua presença, é porque é o único a se lembrar da ausência do mundo. Ele se lembra da ausência do mundo ao falar. Nossa boca foi colocada no meio de nós, não como um esfíncter de idéias, modulando opiniões e projetos de ações - mas como um olho a se abrir sobre si mesmo, quer dizer sobre um nada. E pela boca que nós vemos que não somos. E é por ela que avançamos.

A palavra é algo como o espírito do corpo, o álcool da carne, seu sêmen sonoro, que deixa o corpo, modulada, expulsa em matéria sutil, ejetada em corpo volátil: é uma matéria de espírito, a alma seminal do corpo humano, como sua glória, sua nuvem, como um suor musical da carne, vibrante, exsuda-da, que sobe no ar vibrando, subindo do corpo todo fazendo-o vibrar, saindo do corpo e subindo unicamente para se perder. A palavra não é algo que se dirigiria ao espírito, mas algo, saído do corpo, que se retira, que se alivia da carne, que sobe, que se exila como uma luz do corpo.

A palavra é a luz do corpo. Mas em *luz*, não ouço algo para os olhos mas — como se diz em física *a luz de um tubo ou de um cano* para designar o buraco que está dentro - mas antes a alma do vazio que há nas coisas. É a matéria soprada, espírito do sopro no buraco vibrante, no homem rasgado, todo visível e furado por sua palavra de dentro.

Calado, velocifalista, ou falador carniceiro, todo ator sabe disso: que a palavra é o que sobe do buraco na matéria, que ela não preenche o espaço, que as palavras não se amontoam, não se acrescentam umas às outras, que a palavra não carrega nada de um corpo a outro mas que ela cava. E que o espaço será cada vez mais furado por nossas palavras. Que estamos aqui não para habitar uma terra estupidamente e trocar nossas pai,u i .is e opiniões, mas para furar uma matéria cada vez mais.

Será que é a palavra aquilo que sobe da matéria, por nosso tubo? Não não não, a palavra é o próprio buraco. E o buraco que devemos pronunciar, essa abertura de novo, esse jogo dr disjuntar as coisas, de refurar o espaço só com uma palavra de nossa boca, de liberar por um buraco vazio dentro toda a matéria de sua estúpida paixão. Pois contrariamente ao que nos ensinaram por toda parte, todas as coisas inanimadas do mundo sofrem imensamente por estarem aqui.

Há no ator um buraco de luz por dentro que é sua ferida e seu caminho de transfiguração pelo buraco por onde passa a palavra e por onde a palavra saía. Ele traz o vazio no teatro como o homem suporta o vazio sobre a terra. E a vez do Descriador representar agora. Saindo de cena, Louis de Funès bebia sempre "ao glorioso buraco do vazio!". Por sua luz de dentro, cada homem é como um buraco na matéria e como uma única boca para todo o espaço, como uma boca aberta por onde passa a luz de um buraco, como uma boca que cavaria no vazio, e estaria ávida pelo fim dos sons. "O homem, dizia Louis de Funès, é mais forte que aquele que fez o mundo pois ele colocou o vazio ali dentro. Foi ele quem trouxe para dentro da matéria o vazio entre os dentes, esse vazio que faltava nas coisas; e é por isso que fazemos teatro. Pois o vazio não existia na natureza, eis todo o drama".

O ator só sobe em cena para oferecer ao espaço seu desaparecimento. Pois essa grande criação que vocês estão vendo aqui, Senhores e Senhoras, só estão aí para desaparecer sob meus olhos, e eu para lhe dançar minha grande dança do desaparecimento, e é um desaparecimento a dois que se t < u .1

sem música entre nós. Quando criança, sempre acreditei que o mundo só tinha vindo aqui diante de meus olhos para me oferecer o espetáculo de seu desaparecimento. Pois desde meu nascimento é um desaparecimento a dois que se toca sem música entre nós.

Louis de Funès dizia ao sair: "Eles vieram assistir à paixão do ator que representa as paixões". Ele queria dizer que o teatro é o ringue do ator e o lugar de sua luta contra ele. Na sua giga tempestuosa, sua sarabanda delirante de acrobata dos acrobatas, o ator Louis de Funès passa com força. Insubmisso, herético, jogador de caretas, sobre a corda bamba, é uni símio muito santo, que torna as coisas cômicas muito santas e muito cômicas as coisas sacras. Ele leva a dança até a acrobacia que vai cair, ele lança o canto até não dizer nada. Em luta de lutas, por elevações, impulsos, pulsões, levitações e queda dos corpos, desescaladas, reescaladas, gravitações, na pulsão de ação de seus mil corpos cômicos, é a Luta de Louis contra Louis. Ele animala a palavra e faz as tábuas falarem. Cai o pano sobre ele. Ele não ouve nenhuma música no mundo a não ser uma música onde não há mais música, é o que se diz. Ele ouve que não se ouve mais nenhuma música na música e depois mais nada. Ele ouve que a música cômica sai e ele diz que é preciso que ele desapareça. Tambor sobre ele.

O ator que entra sabe que não é no palco que ele entra, mas que é pelas vias interiores que ele vai, e que é sobre nossa cabeça e na sua cabeça que ele anda. Ele anda por cima de si como num corpo interrompido, ele percorre sua cabeça com os pés. Ele anda arruinando as palavras. Ele passa por cima de si próprio como o corpo por cima do espírito. Como uma máquina para ressuscitar em palavras. Criança sacrificada olímpica, ele entra. Só há cena na sua cabeça. Nenhum ou l ro teatro em nenhum lugar no mundo a não ser no seu crânio com oito lados. Ele sabe que todo teatro se passa em mundo nenhum mas nas minhas oito paredes de palavras cranianas. É ali que ele dança as danças cranianas. Em oito, ele dança nos nossos espíritos. É um bailarino que só dançaria sem seus membros e no espírito das pessoas, um cantor interior. No interior dos outros. No interior de outrem. Todo bom teatro acontece em nenhum mundo que esse. Nas seis vezes oito muros de meu crânio com oito abas. Mas esse crânio não é meu crânio mas algo como o crânio do mundo que eu devo carregar oito vezes oito vezes. O teatro não acontece na pequena caixa quadrada da cena-da-vista-das-histórias-com-cordões mas no crânio do mundo que está na minha cabeça e que eu mesmo fui encarregado de levar por toda uma vida. É por isso que, quando vejo tudo isso, peço ao ator que saia. E me saia com ele. Porque peço a todo bicho que saia de mim.

Ele representa e volta a representar o seu nascimento pelos dois lados. Ele avança no mundo rindo e negando. Máscara de pele nua, mudador de espírito, transformista, ele fala aos mudos. Entrada perpétua, entrada à perpetuidade. Multiplicador, falador espermático, sábio infantil, ele divide. Ele traz toda sua gênese no interior e um apocalipse dentro. Ele é ator para acabar com isso e porque a possibilidade não lhe foi dada de se tornar homem-canhão. Cantor dentro, bailarino apagando, lançador de buraco e volteador, viajante ao louco profundo, ele manda os seus membros aos quatro pontos cardeais, semeia as palavras no espaço, relança suas línguas aos bichos. Ele se insubmete à imagem humana. Espalhado, disseminai, desfeito, com todas as sílabas do corpo e todas as línguas que caem que

ficam no chão: as que fundem, as que galopam. Campeão do vazio e recorde do mundo de vida num corpo, ele desenraiza, ele funde. Ele vai mais depressa que o pensamento. Ele sabe que o homem ainda não foi capturado. Antipodista profundo, criança impenitente, ele faz o mundo vagar de novo. O ator, bailarino imóvel, mímico incompreensível, homem imaginário, guia dos animais. O ator, acrobata interior. Ele deve nos fazer ouvir a catástrofe rítmica. O ator, aventureiro interior, desequilibrista, acrobata e trespassador perfeito.

Coleção direção: Angela
Leite Lopes

Dramaturgia pode designar, hoje em dia, tanto as obras para a cen.i e as que se interrogam sobre sua composição quanto o trabalho do *dramaturg,* aquele que, participando do processo de criação do espetáculo, aponta, na cena, caminhos de reflexão. Dramaturgia remete assim à feitura do teatro como espaço físico e imaginário.

É essa perspectiva contemporânea da diversidade das escritas teatrais que a coleção dramaturgia quer trazer para o leitor. Numa proposta de atualização: algumas obras-primas da literatura dramática clássica permanecem inéditas no Brasil. Numa busca de renovação: o teatro está sempre em busca de autores novos e de novas linguagens. Numa vontade de reflexão: pela infinidade de relações críticas que o teatro produz.

Esta coleção é uma iniciativa da
L'ACTE - ATOS DA CRIAÇÃO TEATRAL:
Angela Leite Lopes | Lorena da Silva | Thierry Trémouroux

Volumes publicados:
Os Negros, de Jean Genet
O Cid, de Pierre Corneille
Os Biombos, de Jean Genet
Zôo da Noite, de Michel Azama
Santo Elvis, de Serge Valletti
Conversas sobre a encenação, de André Antoine
Monsieur Armand, vulgo Garrincha, de Serge Valletti
Diante da palavra, de Valère Novarina
Maratona de Nova York, de Edoardo Erba
Os gigantes da montanha, de Luigi Pirandello
Notas sobre o teatro, de Jakob M. R. Lenz *l Regras para atores,* de J. W. Goethe
Discurso aos animais, de Valère Novarina
Eva Perón; Loretta Strong; Geladeira, de Copi
O ateliê voador e *Vocês que habitam o tempo,* de Valère Novarina